

עם יוסף טל בקורפירסטנדאם ג'פרי ברנס

לבוא ולהאזין לתוכנית המוסיקלית. בסופו של דבר, ניגנתי לפני קהל מאזינים קטן, בשעה שהאחרים המשיכו לשוטט באולמות התצוגה מבלי לדעת על ביצוע הבכורה. עקב הנסיבות האלה, הוזמנו לחזור על ההופעה במוזיאון החדש לכלי-נגינה של ברלין, אירוע מאורגן הרבה יותר, שבו גם נשא טל דברים. הוא שבה לב בסיפור זכרונות חייו והוראתו, בהשיבו על כל שאלה – בדרך אופיינית – בדיון ממושך, שריתק את הקהל בהומור שמקורו בימי התרבות היהודית-גרמנית, אשר מאזינים רבים התגעגעו אליה. בקונצרט זה ניגנתי גם את **הקונצ'רטו מס' 6 לפסנתר ולאלקטרוניקה**, שטל שלח אלי את הפרטיטורה שלו רק שבועיים לפני מועד הביצוע, בטענה שלא יהיה לי שום קושי לנגן אותו. זו דרכו הנפלאה לעודד מבצעים וסטודנטים לעשות כמיטב יכולתם, מתוך אמון ביצירתיותם. זכורני, שבאחת החזרות לקראת הקונצרט גילינו ששגיתי בקריאת אחד התווים. טל העיר שאני חופשי לנגן את הצליל שנרשם בתווים או את הצליל השגוי. נראה שמלחינים רבים יכולים לקחת לדוגמה את טל כמלחין וכאדם.

מסה מס' 1 הושלמה ב-1986. שתי מסות נוספות חוברו ב-1988 וב-1989. אני הקלטתי את כל השלוש בתקליטור שכלל גם ביצוע של הקנטטה **אלזה** (מבוססת על סיפור הפרק האחרון בחייה של המשוררת אלזה לסקר-שילר), בניצוחו של טל עצמו. לפני כן הקלטתי את הקונצ'רטו מס' 6 במספר הפקות רדיו, אבל לא הייתי מרצה מן התוצאות, עד שעלתה בדעתי טכניקה מיוחדת

יוסף טל חש נוח בשוטטו ברחובות שבהם גדל באזור שרלוטנבורג שבברלין. כאשר הוא מעניק תשר למלצרית בקפה 'מרינג' הוא מוסיף תמיד כמה מלות הלצה במבטא ברלינאי, החושפות את תחושת השייכות שלו. כמעט שפתו תרבותית יותר מן הגרמנית המדוברת היום, והוא בעצם אנדרטה מהלכת לתרבות ברלין שעברה מן העולם. הוא זימן אותי לפגישה בקפה 'מרינג' בשנת 1985. אינני זוכר על מה דיברנו, אבל, כמובן, הוא לא ידע עדיין דבר על טיב נגינתי בפסנתר. ביקשתי ממנו שיחבר למעני יצירה, והוא השיב שיבדוק אם יש לו די זמן לכך. אחרי תשעה חודשים הגיעה היצירה בדואר. יוסף טל יודע לשפוט במדויק את טבעם של בני-אדם, וכאשר אני נזכר בכך, אינני מאמין שהיה לו ספק בכך שאני האדם שלמענו ירצה לכתוב יצירה לפסנתר. זו היתה רק שאלה של זמן.

נגינת הבכורה של **מסה מס' 1** (Essay No. 1) התקיימה בנסיבות פוליטיות-למחצה. מרכז הקונגרסים בברלין, שנבנה בסגנון מודרניסטי מרשים אבל בתקופה של מחסור בחומרים, מיד אחרי המלחמה, קרס ונבנה מחדש. בחנוכת הבית נאמו כמה פוליטיקאים, והאחרון בהם היה מיור דיפגן, שכותב הנאומים שלו שכח כנראה לכלול בנאומו את ההודעה על הקטע המוסיקלי שינוגן בגמר הנאום. וכך, כאשר סיים דיפגן את נאומו, התפזר הקהל אל חדרי התצוגה השונים, וטל ואנוכי ישבנו שם, שנינו גאים מדי וגם צנועים מדי להתלונן. בנקודה זאת, פרופ' אקהרד מרון, ששיתף פעולה עם טל בכמה אופרות, בא לעזרתנו וקרא לקהל במיקרופון

של הקלטת יצירות לפסנתר ולטרס הקלטה, שבה השתמשתי בתקליטור זה. שמת' לב שנגינה בפסנתר עם שני רמקולים על הבימה מאפשרת לקהל להבחין בין שלוש המקורות 'הבחנה מרחבית'. כאשר הנגינה מועברת דרך שני מקורות, כגון בהקלטה סטריאופונית, חסרים לה צבע ופרטים, ולפיכך הקלטה ארבעה-ערוצים, המועברת לשני ערוצים בתהליך מיוחד בסטודיו, חיונית ליצירת 'סביבת צליל' (ambience) קרובה ביותר למקור.

אחר **מסה מס' 3** (Essay No. 3) עבר טל ניתוח בעיניו, שלא עלה יפה, דבר שהקשה ביותר על כתיבתו. האפשרות שלא יוכל עוד לכתוב הטרידה אותו יותר מן הקושי הפיזי, שכן היצירה היא טעם חייו. אחרי שנים אחדות של אימונים והתייעצויות עם מומחי רפואה, חזר אליו מאור-עיניו במידה מספקת כדי לכתוב יצירות מוסיקליות קצרות, מאמרים, ואפילו ספר. בין אלה **מסה מס' 4** (Essay No. 4), שנכתבה בשנת 1997 (ניגנתי אותה בביצוע בכורה בדיסלדורף בשנת 1998), ו**מסה מס' 5** (Essay No. 5), שטל הגיש לי ליום הולדתי החמישים, באוגוסט 2000, זמן קצר אחר יום-הולדתו התשעים.

נמבוא לחגיגות יום-הולדתו התשעים של טל, בוצע **הקונצ'רטו לשני פסנתרים ולתזמורת** (1980; IMI 6201) בביצוע בכורה באירופה, באולם התזמורת הפילהרמונית של ברלין, עם ג'נס להר ואנוכי כסולנים, והתזמורת הסימפונית של ברלין בניצוחו של ליאור שמבדל.

קונצ'רטו מס' 6 לפסנתר ולאלקטרוניקה

טל הוא אבי המוסיקה האלקטרואקוסטית בישראל. הוא ייסד את המרכז הישראלי למוסיקה אלקטרונית והביא את המוג-אינטנסיזר הראשון לארץ. אפשר לראות בו גם חלוץ ציל-לאמוני, שכן לפניו היו רק מעט תקדימים לשילוב צילי-פלא-אקוסטי, עם הקלטת טיפ המופקת במעבדה, כפי שעשה טל בסדרת הקונצ'רטי שלו לכלים שונים ולאלקטרוניקה. הייחוד של סוג זה של יצירה מוסיקלית הוצג בדרך פרובוקטיבית בידי טל עצמו, כאשר יזם בביצוע שזכה במהלך קונצ'רטו סימפוני. הוא השאיר את התזמורת בחוץ, בעוד הוא יושב לבדו על הבימה ומנגן יחד עם שני רמקולים בנוכחות כסאות הנגינים שנתרו ריקים.

טל היה להוט תמיד לעורר אנשים למחשבה עצמית, ביוצרו מצבים לא-רגילים. במקרה של הקונצ'רטו לכלי ולאלקטרוניקה הפרובוקציה נועדה להבליט את האלגוריה. השילוב של כלי 'חיי' וציל מסונזן סימל לדידו של טל את האלקטרוניקה בין האדם לבין מכונה. הוא שואל כביכול הייתכן שהאדם והמכונה יצליחו לתקשר זה עם זה? או שמא יפתחו השניים כיוונים שונים, שלא תיתכן כל קירבה ביניהם. בנעוריו בברלין, התנסה טל בהתלהבות בניסיונות הראשונים ליצור מוסיקה אלקטרונית. אבל כאשר עלה לפלסטיונה וחווה את קום המדינה בעקבות מלחמת העצמאות, הוא נזרק לתוך עולם שבו עקרון 'האמנות לשם אמנות' ('art pour l'art') היה חסר-רלוונטיות. היצירה לדרך כה שונה כתחום האלקטרוניקה המופשטת והביצוע האישי בד בבד עם חיפוש אחר בסיס משותף – במונחים מוסיקליים – שיקפה את דרך חייו.

הקונצ'רטו מס' 6 פותח בגליסנדו המופק באמצעים אלקטרוניים ואורכו כמעט שלוש דקות. הרושם פשוט מאוד, אף-כי הגיוון המוסיקלי נוצר באמצעות שינוי גון הצליל העולה באיטיות. באופן אלגורי, הגליסנדו הוא מעין 'עלבון' לפסנתר, שכן לכלי המחולק לשנים-עשר צלילים באוקטבה אין מענה לעלייה הרציפה בגובה הצליל. הפסנתר פורץ בעוז לתוך הגליסנדו עם מוטיב דווקפוני, הטיפוסי לו (העיקרון הדווקפוני מיושם בסגנון, ולא בחומרתו המספרית). לאחר מכן, הפסנתר ממשיך בפאסאז' סולו בעל אופי תמטי, בדומה לסולו הראשון שאחרי מבוא תזמורתי ארוך בקונצ'רטו של מוצרט. וממש כשם שהתזמורת מצטרפת וממשיכה את נושא הפסנתר בקונצ'רטו הקלאסי, כך גם כניסת האלקטרוניקה, המשלימה את הפסנתר באופן שונה לחלוטין מהניגוד המחולט שנוצר קודם לכן. כך הטייפ, בהצטרפו לטריל הכפול בפסנתר, מתקרב בצלילו אל צליל הטריל של הפסנתר, והתוצאה היא מעין טריל משולש. יש בכך כדי לייצג סגירה של הפער בין שתי המדיות, ובאופן סימבולי – רגע של קשר.

בהמשך היצירה מופיע נושא ניגודי, המורכב מאקורדים ממושכים המושמעים לסינתיסיזר בפסנתר ובטייפ. כאן שתי המדיות מתקרבות ביותר ל'דיבור' זו עם זו על בסיס שווה. לאחר מכן מופיע פאסאז' וירטואוזי בפסנתר, המגיע לשאו בטרייל כפול נוסף, שבמהלכו הטייפ מוסיף ומעבה את נפח-הצליל (volume). לכך מתלווה חזרה על הנושא הראשון ועל הנושא האקורדי. הדמיון לצורת הסונטה בולט. ואולם טל

מעולם לא קיבל מסקנה זו והעדיף לראות את הצורה כתוצאה של תהליך הלחנה אינדיבידואלי שלו, ותו לא. בין שכך ובין שכך, סגנונו של טל מתאפיין בחזרות על קטעים ארוכים, שבהן חלה תמיד איזושהי וריאציה בהשוואה למקור ולהופעות הקודמת של החומר. התנהלות זו היא תוצאה מכוונת מאמנותו של טל, שמוסיקה היא תהליך דיאלקטי, שבו ההתנסויות והתפיסות השונות מיושמות, מפותחות ומעוממות אלו עם אלו. היסוד הדיאלקטי הוא בעל עוצמה רבה במחשבה המוסיקלית של טל. לאחר 'מהומה' של כמה אקסטים מהירים בשתי המדיות, הקונצ'רטו מסתיים באקורד מתמשך בפסנתר, והמאזינים חשים בבירור בעיקרון התלמודי של העדפת השאלה על התשובה.

מסה מס' 1

החומר המוסיקלי בכל המסות דומה במידה מפתיעה, ונוצר הרושם שלטל היתה כוונה מסוימת מאוד בכתיבת היצירות האלה, וכי חתר לבטאה בשלמות גוברת והולכת. למעשה, ארבע המסות הראשונות הולכות ונעשות קצרות יותר ויותר (משכן 13 דקות, 5, 8 ו-41/2 דקות). כל אחת מהן תמציתית יותר מקודמתה, ונראה שהן מצהירות אותה, ההצורה – או מציבות אותה הנשאלה – בפחות מאמץ, כך שאפשר להשיג את סוג ההתקדמות הלוגית כאשר מנגנים את כולן יחד. מכיוון שטל הותיר בידי המנגן את בחירת השילוב של המסות הממוגנות יחד, המשכתי לנגן את שלוש הראשונות יחד, כפי שנהגתי בטרם חוברו המסה מס' 4 והמסה מס' 5.

מטרתו של טל מתגלה בכותרת 'מסה', המרמזת לאנלוגיה לדיון לוגי, שיש בו התפתחות הגיונית רציפה יש בכך אישור-מחדש – או אפילו חיזוק – של העיקרון הדיאלקטי: לכל דבר יש סיבה. רעיון מוסיקלי עשוי להתפתח לעתים בדרך אחת, לעתים בדרך אחרת, ממש כמו בדיון 'אמיתי'. ומקצת מן הדרכים מובילות לתוצאות רבות יותר מאשר אחרות.

איפיון אחר של עבודתו של טל, הממלא תפקיד חשוב במסות, הוא השפעתם של צלילים אלקטרואקוסטיים על 'לוח' הצלילים שלו כולו. ממש כשם שבאך המציא את הצלצול הקלי המיוחד של הקונצ'רטו לכינור, ובטהובן את רביעיית המיתרים, וכשם שליסט מיצה את צלצולה של התזמורת הרומנטית ברפרטואר הפסנתר, טל כותב מוסיקה לפסנתר שצלילה טיפוסיים לאלה המופקים באמצעים אלקטרוניים. הוא מדבר על 'הלחנה' של צלילים יחידים במוסיקה האלקטרונית, כלומר, התאמת ספקטרום הרכיבים באמצעים אלקטרוניים כדי להעלות את הצליל הבודד לרמה של לבנת-בניין מעוצבת באופן יצירתי בתוך המבנה הקומפוזיציוני. תפיסה זו מתבטאת בדרכים שונות ביצירות לפסנתר, המאפשרות לנו להרהר ממושכות על-אודות הצלצול של אקורד או של הרכב-צלילי כלשהו.

הן היסוד הדיאלקטי והן השפעת המוסיקה האלקטרונית ניכרים ב**מסה מס' 1** למן ההתחלה. שלוש הצלילים הפותחים מתמזגים לצלצול אחד, שהוא כשלעצמו הינו יסוד קומפוזיציוני:



דוגמה 1

צלצול זה חוזר ומשמע בנקודות אחרות ביצירה ומציין תמיד את נקודת הפרידה הדיאלקטית, שהיא נקודת-מוצא ל 'טיסה' של מחשבות. לפנינו אפוא הדגמה לדרך עבודתו של טל בצורה קומפוקטית ביותר – שילוב של הצלצול 'המולחן', המושפע מן האלקטרוניקה, ושל תפיסת הצורה הדיאלקטית.

לאחר מספר חזרות של המוטיב ההתחלתי, מופיעה שורה של חמישונים של חלקי 16 הצומחת בקרשנדו במשך יותר מדקה, מן המשלב (רגיסטרו) הנמוך ביותר של הפסנתר ועד לגובה ביותר, משובצים באקורדים סינקופיים שניכרת בהם נימת השפעה של ג'אז. האם זו גרסת פסנתר של הגליסנדו האלקטרוני של קונצ'רטו מס' 26 ברור בהחלט, שטל אוהב ג'סטות בהירות – עולות, יורדות,

לבסוף, באחת מ'הפרעות' הפורטיסימו, נכנסת קבוצת כלי-נקישה גבוהים, גם היא בחמישונים, וחוזרת ונעלמת בדה-קרשנדו. עכשיו נשמעות וריאציות רמות ורכות של מוטיב ההתחלה ומעומתות זו עם זו.

דוגמה 4

דבר זה מבשר גירסה משוכללת של הנושא המקורי המתמשך יותר מזה המקורי ומכיל הרמוניות ארפג'יות הבנויות מחומר מלודי רפסודי. פאסאז' זה מלגלג-כביכול על הניחוח הרומנטי-כלשהו שלו עצמו, וזאת באמצעות היעלמותו הפתאומית, שוב בדימיננדו חזק. (למעשה, גירסה זו של הנושא היא כה בלתי-רגילה, עד כי היא עצמה הופכת לנושא של 'זיכרון' מוסיקלי, השב ושמע בהמשך.) עתה מופיע אינטרלוד רך, מתמשך (בציון 'חלומי'). המוטיב המקורי נשמע עדיין מרחוק, אבל ללא ניגודים דינמיים, בעממות הרמוניות, הנוצרת על-ידי שילוב פוליטונלי בין נקודת-אורגן בדו לבין מנגינה המושמעת בקלידים השחורים. לפתע נשמעים אקורדים בספורצנדו, המניסים את המאזין באכזריות מן המבוכה. עתה נשמעות אוקטבות בקול רם.

שינוי פתאומי נוסף בדינמיקה, הפעם לפיאניסימו, מוליד פאסאז' מרשים מן הבחינה הפסנתרנית, המשלב שורה של צלילים שקטים, רכים וגבוהים בשורה של צלילים ליריים וחזקים במשלב האמצעי ובבס. שני האלמנטים אינם מתמזגים כלל וכלל.

דוגמה 5

האם חשב טל על התנסויות המחול של רודולף לבן (Rudolf Laban), שהכיר בנעוריו בברלין, ושבהן אברי גופם של הרקדנים נעו באופן בלתי-תלוי זה בזה? מובן שפסנתרנים צריכים להשיג עצמאות דומה של ידיהם כדי לבצע אמירות מוסיקליות מנוגדות בו-בזמן. הנושא המקורי חוזר ומופיע לסיירוגין עם החומר הלירי שהוצג קודם. כאן, שינוי היסודות האינדיווידואליים מתבטא בשינוי סדר הופעתם של המוטיבים והנקודות שבהם מוטיב אחד נכנס לתוך מוטיב אחר. טל מתאר בכך תהליך מיוחד של הזיכרון, שבו מחשבות מוכרות מוזכרות תוך כדי יצירת יחסים חדשים ביניהן. השוו את הדוגמה שלהלן (דוגמה 6) עם דוגמה 3.

רכות, חזקות, גבוהות, נמוכות, איטיות, מהירות – היסודות המאחדים את כל המסות. השימוש בחמישונים בפאסאז'ים מהירים גם הוא אחד מסימני-ההיכר של שפתו המוסיקלית של טל.

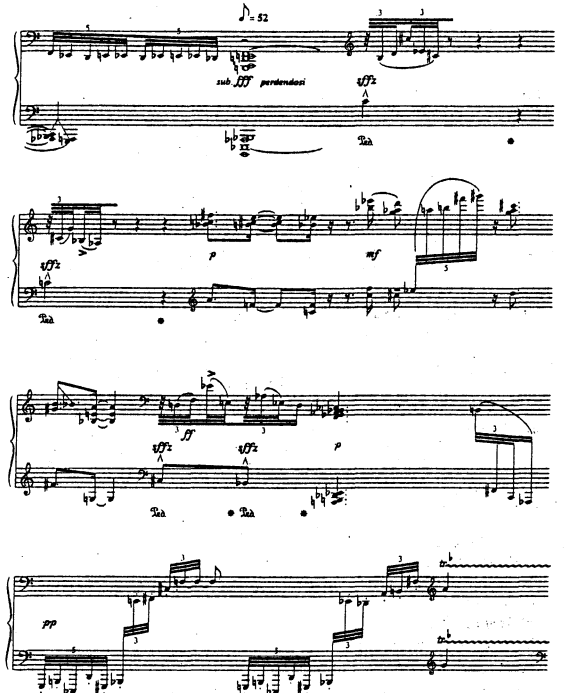
אין עיגול קצוות. פיגורת הריצה 'נופלת' במפתיע ממרום השיא-המשולש הקולני לאקורד בס דמוי-גונג:

דוגמה 2

כאן חוזר מוטיב ההתחלה, וכצפוי – בצורה שונה. הפעם הוא אינו מציין התחלה של תהליך ארוך ומתמשך, כי-אם משמש ל'פיסוק' המחווה המוסיקלית הלירית יותר שאחריו, שהוא חודר לתוכה בפורטיסימו.

דוגמה 3

מגוון אמצעים זה לא נבחר באקראי. כל יסוד חוזר מתחבר ליסודות האחרים בדרכים שונות, והחלקים כולם ארוגים יחד במרקם לוגי הדוק. בשל האפקטים המתמשכים הרבים – האקורדים, הטרילים, המנגינות האיטיות – אין מקום במסה זו להתפתחויות סוחפות, כמו במסה מס' 1. כל ג'סטה מוצגת ולאחר מכן פשוט מופסקת על-ידי זו הבאה אחריה. היוצא-מן-הכלל היחיד לכך הוא בחלק האמצעי של המסה, המזכיר את הטכניקה הנקוטה בחלקה האמצעי של **מסה מס' 1**, שבו כל יד מנגנת בסגנון עצמאי ושונה לחלוטין מזה של רעותה. הפעם, חמישוני (קווינטולות) הפיאניסימו בצלילים הגבוהים הם בשני-קולות, כך שבמנגינה הניגודית מדרש הנגן לבצע קפיצות מהירות ביד שמאל. הקטע מסתיים בקרשנדו אופייני מהבאס לסופרן, שהפעם הוא הרבה יותר תמציתי מאלה שבמסה מס' 1, וכך נותר זמן לחזרה על מוטיבים מתחילת היצירה.



דוגמה 6

בסיום היצירה חוזרת הג'סטה של קרשנדו גדול כלפי מעלה, אך הפעם היא מקוצרת במידת-מה, ובעקבותיה נשמעים כמה פסאז'ים אחרים, שכבר הופיעו קודם לכן – כולם עוצמתיים ובעלי אופי 'שיאי' – כך שהיצירה נעה לקראת סיום רב-עוצמה.

מסה מס' 2

כאשר מנגנים את המסות ברצף, כסידרה, **מסה מס' 2** יוצרת רושם של 'הפרק האיטי' במכלול. הסיבה לכך אינה שיש פחות חמישוני (קווינטולות) של חלקי 32 במסה זו, אלא משום שהחלקים האיטיים מתארכים כאן במידה כזו, שהם נתפסים כסטאטיים כמעט. **מסה מס' 2** כמו מגולפת מאבני גרנית. כמובן, היעדר-התנועיות הוא ההיבט הבולט ביותר ביצירה זו, וכאשר כללית אותה בפרויקט המולטימדיה שלי, 'פסנתר האור' ('The Piano of Light'), חיברה לו האמנית סוזן קירשנר (Susanne Kirchner) – וגם ביצעה – את אחד ממופעי המחול-המפוסלים האיטיים ביותר שלה. הניגודים במסה מס' 2 דחוסים יותר מאשר במסה מס' 1. בעמוד הראשון: פיאניסימו ומהירות גדולה בצלילי הבאס הנמוכים, ספורצנדי מתמשכים בבאסים הנמוכים, קנטאבילה חד-קולי בצלילים הגבוהים ביותר, אקורדים ממושכים במישלבים האמצעיים וקנטבילה בשלושה קולות בפסנתר.

מסה מס' 3

כמו **האטיוד מס' 1** מאת ליגטי, **המסה מס' 3** היא מאותן היצירות, שרוב הפסנתרנים יראו בה משימה בלתי-אפשרית לביצוע. אבל כאשר משהו כבר עשה זאת, האחרים מוצאים את האומץ ללכת בעקבותיו. וכמו במקרה של ליגטי, ה'טרק' הוא באיבצוע ופה ושם בחלוקת-תפקידים שונה בין שתי הידיים מכפי שנכתב במקור. הצורה הינה הפשוטות בהתגלמותה: פסאז' מהיר של 'הלמות-פטישים', אחריו פסאז' איטי וחולמני, המופסק מעת לעת באותם סימנים 'מעוררים', ולבסוף חזרת פסאז' 'הלמות-פטישים'. במובן-מה, היצירה היא דוגמה לעקרון התמציות, שכן בתוך ה'פרפטואום מובילה' הפותח כלולות כבר חזרות רבות של החומר התמטי ושינויי המשלב – וכל אלה בלי לשנות את גון-הצליל הבסיסי. ומדעים אף יותר, החלק האיטי, ה'מרופד' בטרילים כפולים עמומים, מעורר, בזכות המוטיבים המעודנים-ביותר שלו, רושם של היזכרות במובן הדיאלקטי, אף מבלי שחומר דומה הושמע קודם לכן.

מסה מס' 4

אם **המסה מס' 3** עושה רושם של 'סיום המירוץ' של קבוצת שלוש המסות הראשונות, **מסה מס' 4**, כאשר היא מנוגנת בפני עצמה, מותירה את המאזינים תחת הרושם של ריכוז עצום כל-כך של רעיונות מוסיקליים, עד כי הם מבקשים לשוב ולשמוע אותה. (למעשה, הקהל דרש ממני לחזור ולהשמיע אותה בעת ביצוע הבכורה.) אבני-הבניין הן אלה של המסות האחרות: מישלבים מנוגדים, קרשנדי סוחפים, מנגינות מתמשכות. סגנונו האידיוינודואלי של טל הפרובוקטור הבשיל כה יפה במשך השנים, שב'איבחת עטו' נוצרת יצירה מוסיקלית בנויה בשלמות. והקהל אינו נבוך עוד לנכח המודרניזם שלו, שהשנים הפכו אותו למתקבל-על-הדעת. ואולי הפרובוקטור היה בעצם נביא.

(ניתן לשמוע את הדוגמאות המוסיקליות הנזכרות במאמר באינטרנט, בכתובת:
<http://www.piano-of-light.com/Tal.html>)

* * *

הושפעו מן התנ"ך או מאירועים בהיסטוריה היהודית. ואולם, בסגנונו נשאר טל נאמן לרקע האירופי שלו ולא הושפע מן הזרמים ששלטו ברוב הקומפוזיציות הישראליות בשנות הארבעים והחמישים, אשר בעיקרן התבססו על הפולקלור של הקהילות היהודיות השונות בישראל, או על המסורות המוסיקליות המזרחיות. באותו זמן כתב טל מוסיקה דודקאפונית, אך עם השנים השימוש שעשה ביסודות דודקאפוניים נעשה יותר ויותר מאולץ. טל זכה במילגות ובפרסים רבים, בהם מילגת יונסקו לחקר המוסיקה האלקטרונית, פרס ישראל למוסיקה, פרס ברלין לאמנות (1975), פרס וולף (1983), פרס מיסדר האמנויות והספרות, צרפת (1985), פרס יוהן ונצל שטמיץ, גרמניה (1995).

יוסף טל

יוסף טל נולד בשם יוסף גרינטל ב-18 ספטמבר 1910 בפיינה (עכשיו פולין). עם מוריו באקדמיה למוסיקה בברלין נמנו טיטן (Tiessen), טראפ (Trapp), הינדמית, זקס, קרויצר וזאל (Saal). הוא עלה לישראל בשנת 1934 והתיישב בירושלים. בהמשך לימד קומפוזיציה ופסנתר באקדמיה למוסיקה בירושלים והיה מנהל האקדמיה משנת 1948 עד 1952. בשנת 1955 הצטרף לסגל האוניברסיטה העברית בירושלים ולימים התמנה לראש המחלקה למוסיקולוגיה. רבות מיצירותיו של טל נכתבו על נושאים תנ"כיים או